TITIEN

24.-

ÉCOLE ITALIENNE

TITIEN

Texte de

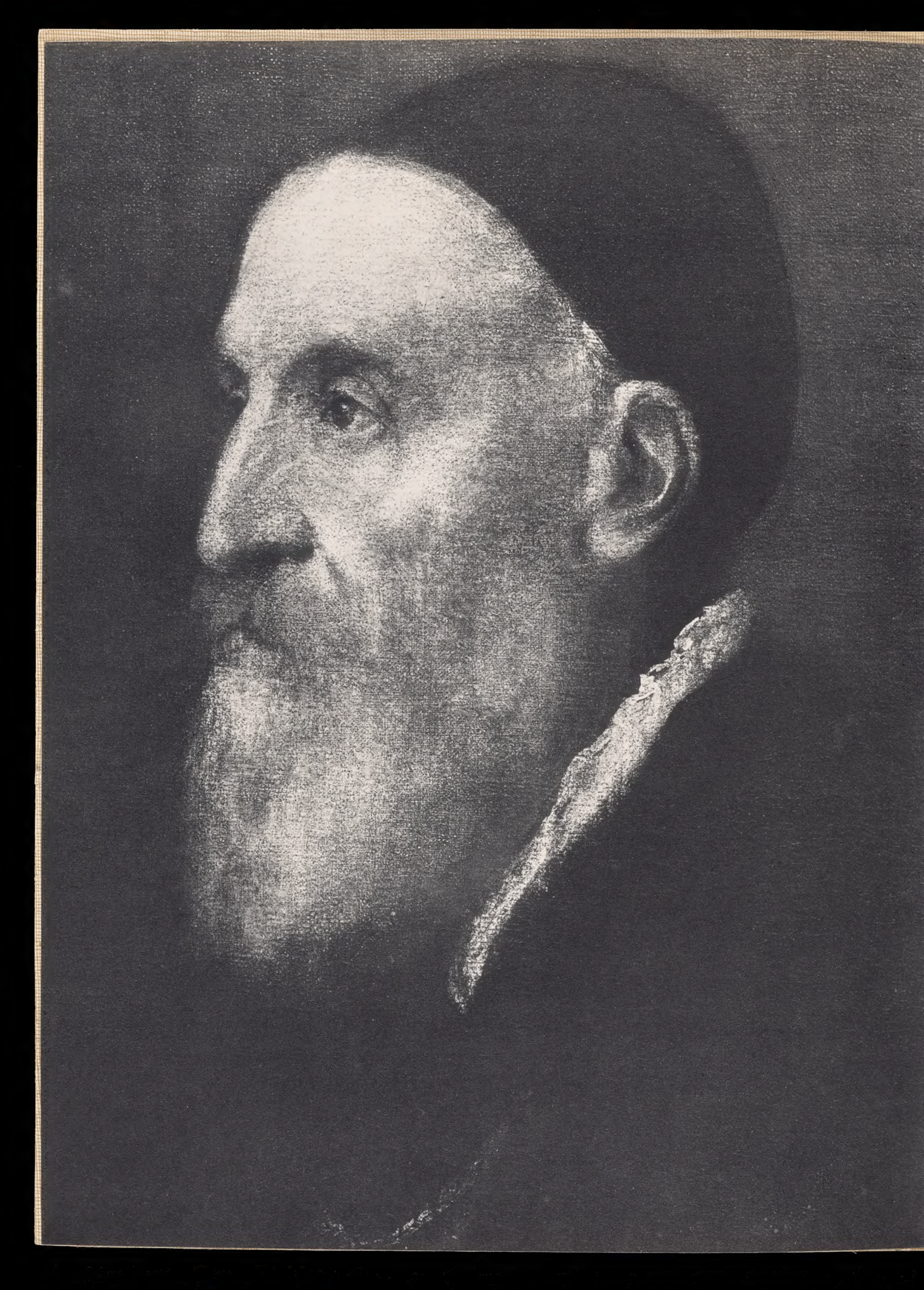
ALBERT CHATELET

CONSERVATEUR AU MUSÉE DE LILLE

Le Musée Personnel



1, rue Saint-Georges, Paris



TITIANVS



SALOMÉ (détail)
(toile, vers 1512), galerie Doria, Rome

« C'est à Venise que se trouvent le bon et le beau ; je mettrai en première place le pinceau de Titien, c'est lui qui porte le drapeau » (Velazquez).

LE 27 août 1576, la République sérénissime de Venise est en deuil : un peintre, Tiziano Vecelli, Titien, est mort. Seule la terrible épidémie de peste qui affligeait alors la ville put empêcher les obsèques fastueuses dont les artistes vénitiens auraient souhaité l'honorer pour lui rendre un hommage semblable à celui de Florence à l'égard de Michel-Ange : hommage d'une ville, d'une nation à l'un de ses fils les plus célèbres, à l'un des créateurs, qui incarne son esprit.

La gloire acquise de son vivant, les hauts témoignages d'admiration qu'il avait reçus avaient fait de Titien le symbole de l'art et de la culture de la cité des Doges. Et comment ne pas penser à la plus étonnante manifestation de cette renommée, à cette anecdote souvent citée du pinceau échappé de ses mains et humblement ramassé par l'empereur Charles-Quint.

Pourtant Titien ne saurait s'inscrire parmi les génies universels de la Renaissance dont Léonard de Vinci est le plus parfait exemple. Il n'est pas architecte, il n'est pas ingénieur, pas même sculpteur, il n'est pas non plus poète, philosophe ou penseur : il est peintre et cela seul a suffi à assurer sa gloire. Car Venise oppose volontiers non seulement la palette de ses artistes au dessin florentin mais encore leur sensibilité picturale aux concepts intellectuels de la cité des Médicis. L'hommage impérial de Charles-Quint consacre ainsi la peinture à l'égal de la poésie et des arts les plus nobles.

Rien pourtant ne semblait désigner le jeune Titien à une telle renommée. Ce n'est pas en inventeur qu'il se révèle, mais en disciple, en disciple de Giorgione. Est-ce pour masquer ce fait qu'il aimera se vieillir, profiter en ses vieux jours de sa barbe respectable pour jouer plus encore les patriarches et pouvoir ainsi passer pour le contemporain de celui auquel il devait tant ? Ce n'est pas impossible. Quoi qu'il en soit la mutation qui s'opère dans l'art vénitien à l'aube du XVIe siècle est le fait de ce génie mystérieux et trop tôt disparu que fut Giorgione. Au coloris enfermé avec précision dans une forme nette, aux couleurs juxtaposées en contrastes souvent stridents, il oppose une fusion des couleurs, un « sfumato » coloré, qui inscrit les volumes dans l'atmosphère, et une liaison des nuances en de subtiles harmonies, qui font appel bien souvent aux oppositions de tons complémentaires. Plus encore il tourne la peinture vénitienne vers le monde païen de l'Antiquité et vers ses interprétations humanistes.

Titien est immédiatement sensible au renouveau technique, à l'apport essentiellement pictural qui se dégage de l'œuvre de Giorgione. Pourtant il reste bien éloigné de l'esprit de son aîné. Le goût du rêve, la mélancolie sourde qui marquent fortement le peintre de *la Tempête* (page 12) ne sont pas son fait. S'il est parfois tenté de suivre la voie tracée, c'est avec application et un peu de maladresse : sa force native n'est pas faite pour des élégies aussi secrètes. S'il s'exerce au portrait, il semble qu'une vigueur toute paysanne se mette à l'école de la méditation. Lorsque, un an après la mort de Giorgione, Titien achève son premier cycle pictural — trois fresques de la *Vie de saint Antoine* à la Scuola del Santo de Padoue — la méditation silencieuse qui entoure le saint dans le *Miracle du nouveau-né* (page 12) se rattache encore au giorgionisme. Pourtant les formes s'imposent en une puissance qui surprend en ce recueillement, un certain ton d'éloquence s'affirme. Et que dire de l'épisode du *Mari jaloux* dont la transcription de la lutte et du mouvement annonce l'un des tableaux les plus importants de la maturité de l'artiste : le *Martyre de saint Pierre* de Vérone, de 1530 (détruit dans un incendie au XIXe siècle, mais connu par la gravure ; voir les esquisses page 8).

De même, malgré les apparences, *l'Amour sacré et l'Amour profane* (page 4) est également éloigné de l'esprit de Giorgione. Son thème complexe, et probablement encore mal déchiffré à ce jour, peut relever de son goût de lettré,

AUTOPORTRAIT
(toile, vers 1565), musée du Prado, Madrid



L'AMOUR SACRE ET L'AMOUR PROFANE
(toile, vers 1515), galerie Borghèse, Rome

de cette prédilection pour les allégories mystérieuses chères aux humanistes vénitiens et padouans qu'il aimait à fréquenter. Sa traduction picturale n'en a pas moins perdu la subtilité des messages poétiques du maître de Castelfranco pour s'affirmer en une opposition de deux mondes, en un affrontement de deux femmes à peine tempéré par des gestes nobles qui remémorent le *Concert champêtre* (page 12).

La vigueur du tempérament de Titien se décèle d'une manière plus évidente encore dans la facture de ses dessins. Ses premières notations pour *l'Assomption de la Vierge* (page 6), qui lui est commandée en 1516 par les Dominicains des Frari, surprennent par leur écriture passionnée. La plume griffe le papier nerveusement à la recherche des gestes énergiques qui marquent les œuvres de cette période. Aussi bien cette grande entreprise qui l'occupera deux années entières marque la pleine affirmation de son art. Désormais le souvenir de Giorgione n'interviendra plus que comme source d'inspiration et non plus comme guide de la création.

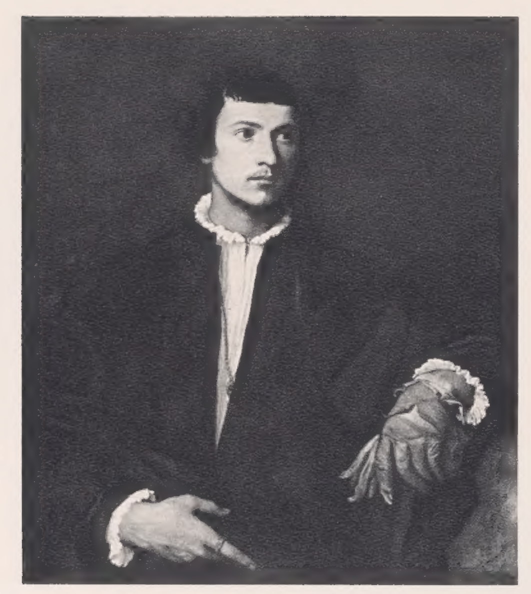
Le sens du monumental qui se pressentait dans la fresque padouane a trouvé à s'exprimer dans le tableau d'autel et c'est sans exagération que Théodore Hetzer a pu écrire que l'église des Frari s'en était trouvée modifiée. Dans le chœur gothique, la présence de cette immense toile brise l'élan primitif de l'architecture en imposant un nouveau foyer à la vision. Du groupe des apôtres, dressé au-dessus de l'autel, au-dessus des prêtres, l'œil est conduit dans le monde divin, celui de la Vierge et de Dieu le Père, dont l'unité est marquée par l'éclat d'un halo doré. Si l'effet est de composition, il n'est pas obtenu par le seul jeu de lignes, mais d'abord par les masses colorées. Les tons, plus encore que les formes, s'imposent à l'architecture. Pourtant l'élan dramatique qui animait la feuille d'esquisse ne se retrouve plus : il disparaît dans l'apaisement d'un drame solennel. La démarche de la création picturale qui part de la violence pour aboutir à une calme grandeur est ici immédiatement analysable. Elle n'est pas cependant exceptionnelle et seule la disparition de la plupart des dessins du maître ne permet pas d'en vérifier la constance qui se laisse pressentir.

Le triomphe de cette grande œuvre assure à Titien les commandes les plus brillantes : un deuxième tableau d'autel pour la même église des Frari, à la demande de la puissante famille des Pesaro (page 7), une autre par la confraternité de Saint-Pierre-Martyr pour l'église de San Giovanni e Paolo, des tableaux païens et des portraits pour le duc de Ferrare et le marquis de Mantoue.

C'est pour Alphonse d'Este, duc de Ferrare, qu'il crée trois bacchanales d'un style singulièrement nouveau. Le souvenir du groupe de peintures (aujourd'hui au Louvre) réalisées quelques années plus tôt par Mantegna, Pérugin et Lorenzo Costa pour le « Studiolo » que la sœur du duc, Isabelle d'Este, avait fait établir dans son palais de Mantoue a certainement hanté le prince comme l'artiste.

A la richesse allégorique de ces tableaux, Titien oppose des œuvres que lui inspirent des thèmes d'une ténuité surprenante : *Offrande à Vénus*, *Bacchanale* (planche IV), *Bacchus et Ariane* (page 12). Simple prétexte au déroulement de groupes humains idéalisés dans un paysage. Quelque trente ans plus tard, dans sa correspondance avec Philippe II, il qualifiera ses compositions mythologiques du terme de « poesie », c'est-à-dire de créations de pure imagination, à l'égal des poésies. A la *Vénus du Pardo* (page 15) il ne donne pas d'autre titre que *la Nuda con il paese e con il satiro* (la femme nue au paysage et au satyre). La mythologie est prétexte, non sujet : seule importe la création poétique autour de formes humaines. C'est la beauté féminine qui s'inscrit désormais comme l'un des thèmes essentiels de son art. N'est-il pas significatif que dans son *Dialogo di pittura* publié en 1548, en pleine gloire titianesque, Paolo Pino introduise le dialogue par une discussion sur les mérites de la beauté féminine ?

Ce thème atteindra ses réalisations les plus parfaites dans la décennie suivante, qui marque vraiment l'apogée de la maturité de Titien. C'est pour le duc d'Urbin, Francesco Maria della Rovere, qu'il réalise alors quelques-uns de ses chefs-d'œuvre comme *la Bella* et la *Vénus d'Urbin* (planches V et VI). La densité poétique des créations de cette période n'est pas moins sensible dans le domaine religieux, qui voit l'exécution de *la Présentation de la Vierge au Temple* (pages 11 et 13) et *la Vierge au lapin* (page 5). Une harmonie sereine, dépouillée de tout l'héroïsme dont étaient empreintes les œuvres antérieures, est atteinte. Le coloris lui-même se resserre en variations fines autour de quelques tonalités de base. Le souvenir de Giorgione semble ressurgir des profondeurs de son âme, depuis la composition de la *Vénus*



L'HOMME AU GANT
(toile, vers 1520), musée du Louvre



JEUNE FEMME A SA TOILETTE
(toile, vers 1512), musée du Louvre

LA VIERGE AU LAPIN
(toile, vers 1530), musée du Louvre, Paris



L'ASSOMPTION DE LA VIERGE
(toile, 1516-1518), église Santa Maria dei Frari, Venise

GROUPE D'APOTRES
(esquisse pour l'Assomption des Frari), musée du Louvre



d'Urbin inspirée de celle de *Dresde* (planche VI) jusqu'au mystère qui plane sur l'*Allégorie du comte d'Avalos* (page 12). Mais c'est un giorgionisme complètement assimilé et non plus l'application des premières années. C'est l'équilibre du sentiment et de la puissance dans une plénitude vitale.

Peu après 1540, l'art de Titien marque une légère inflexion où l'on a voulu voir la marque d'une « crise maniériste ». Mais, en ce qui le concerne, le terme accorde trop d'importance à ce qui revêt le caractère d'un bref épisode. Par deux fois l'art florentin et romain s'impose à lui, lors de la visite de Vasari à Venise en 1541 et durant son voyage à Rome en 1545. Une telle rencontre n'est pas cependant de nature à troubler un art si formé. L'obligation d'exécuter trois plafonds commandés initialement à Vasari pour l'église Santo Spirito (*Caïn et Abel*, le *Sacrifice d'Isaac* et *David et Goliath*, (pages 13 et 14), aujourd'hui à la sacristie de la Salute) le conduit sans doute à rivaliser avec le style du maître florentin. Les raccourcis savants, les angles volontairement complexes ont peut-être même été suggérés par les esquisses de son prédécesseur. La réalisation n'en témoigne pas moins d'un art qui reste dominé par des harmonies colorées. La vigueur des formes elle-même est plus soulignée par les tons que par le dessin et une certaine sévérité de la palette n'exclut pas les effets chromatiques. Quant au voyage à Rome, peut-être conduit-il Titien à introduire plus volontiers dans ses œuvres des nudités humaines aux fortes musculatures et à se complaire aux attitudes d'efforts, comme en souvenir de ce Michel-Ange qu'on lui oppose si volontiers.

Le cours de son art reprendra vite sa pente naturelle, subissant seulement l'infléchissement des circonstances. Entre 1545 et 1550, il est amené à quitter plusieurs fois Venise à l'appel du pape Paul III, puis de l'empereur Charles-Quint, auprès duquel il se rendra deux fois, en 1547-1548 et en 1550-1551. Dès 1533 ce dernier l'avait fait comte palatin et nommé son peintre pour avoir réussi cette gageure d'exécuter une vivante évocation du prince en copiant seulement la médiocre effigie de Jacob Seisenegger. A cette époque il doit se consacrer surtout au portrait : depuis la commémoration de la bataille de Mühlberg en une grandiose figure équestre de Charles-Quint (planche IX), aux peintures plus modestes commandées par le cardinal Granvelle, l'électeur de Saxe et tant d'autres, il développe une activité inlassable. Avec une singulière maîtrise, il associe le faste et la pompe que requiert l'importance de ses modèles aux analyses psychologiques les plus sensibles. Le portrait du *Pape Paul III entouré de ses deux neveux* (page 13) se distingue ainsi par une impitoyable description de trois visages : l'œuvre est restée inachevée et nous a conservé la première notation du peintre, qui est la plus sincère et la plus vraie, comme les esquisses des compositions sont les plus vigoureuses.

A partir de 1553, une grande partie de l'activité de Titien est désormais consacrée aux tableaux destinés à Philippe II : sujets païens, les « poesie », tableaux religieux. Il ne produit presque plus pour Venise. Etait-il déjà délaissé, comme certains auteurs voudraient l'affirmer ? Sans doute, aux yeux des jeunes artistes, d'un Tintoret, d'un Véronèse ou même d'un Palma Giovane, peut-il apparaître d'un autre temps. Pourtant, s'il lui arrive de se voir préférer Tintoret à la Scuola di San Rocco, c'est moins affaire de style, sans doute, que raisons matérielles : la jeunesse de son cadet assurait des prix plus bas et son « fa presto » une réalisation plus rapide. Quant à Titien, il était suffisamment pourvu de commandes pour ne pas avoir à insister et à s'imposer à la place des jeunes.

Son art évolue désormais vers un mystère dramatique. L'éloquence disparaît. Les tons s'assourdissent et, sur des fonds bruns, chantent des bleus sourds, des verts olive. Une méditation teintée de mélancolie s'élève, qui ne cessera de s'affirmer jusqu'aux dernières œuvres. Les « poesie » deviennent plus austères, l'érotisme poétique n'est plus leur note dominante. Les deux pendants consacrés à l'*Histoire d'Actéon* (Londres, Earl of Harewood et Bridgewater House), adressés en 1559 au roi d'Espagne, contrastent avec les *Bacchanales* du duc de Ferrare : à la joie et à la plénitude physique succèdent des drames. Le thème reprend même plus d'importance ; il évoque le châtiment de l'homme qui a vu la beauté d'une déesse et avait cru atteindre l'idéal.

Les sujets religieux retrouvent un pathétique que le coloris sourd du peintre sert à merveille. *La Mise au tombeau* du Prado (planche XIV), à près de trente ans de distance, reprend celle du Louvre, mais toute la composition bascule avec le Christ et c'est par des gestes violents que la Madeleine exprime son désespoir. La *Sainte Marguerite* (page 14), qui naguère eût donné prétexte à l'exaltation d'un beau corps, cherche douloureusement à éviter le dragon. Dans *l'Annonciation* de San Salvatore, la prédiction à la Vierge de son destin se traduit en un affrontement dramatique.

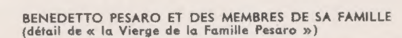
A l'approfondissement de l'expression correspond également une complète évolution de la technique picturale, qui déconcerta bien des contemporains : ils ne virent là que la marque de la vieillesse et de l'affaiblissement de l'œil et de la main du peintre. Le coloriste que Titien a été toute sa vie laisse prédominer les tons au détriment de la forme. Il s'arrêtait à l'esquisse, disait-on, il était « incapable d'achever ». Pour lui, en ses ultimes années, il s'accordait sans doute la liberté rêvée jadis et concevait sans se soucier des contraintes du goût. L'élaboration de ces œuvres dernières a d'ailleurs été décrite par Palma Giovane en des termes très précis : « Il ne peignait jamais une figure « alla prima » et avait coutume de dire que celui qui improvise est incapable de créer un vers parfait. Il donnait le dernier fini à ses tableaux en égalisant du doigt les passages des fortes lumières aux demi-tons ou bien, de ses doigts également, mettait une tache noire dans un coin, ou avec un peu de rouge, comme avec une goutte de sang, rehaussait la vie de l'épiderme. Au cours des dernières phases de son travail, il peignait plus avec ses doigts qu'avec ses pinceaux. »

Cette évolution n'est pleinement accomplie que dans les toutes dernières années de Titien, les cinq ou six dernières de sa vie. Au demeurant les œuvres qu'il peint alors paraissent avoir été conçues pour sa seule délectation personnelle, mais quelles œuvres! Le *Tarquin et Lucrèce* de l'Académie de Vienne a l'imprécision d'un rêve, d'un rêve obsédant. *La Nymphe et le berger* (page 10) est une élégie pleine de mystère. Deux toiles surtout font figures de testament : la *Pietà* (page 13) achevée par Palma exprime en un message bouleversant l'affrontement de la mort, quant à l'insolite *Écorchement de Marsyas* (page 13), il pourrait être son pendant païen tant la passion jaillit en chaque personnage : aussi bien ce faune qui prétendait rivaliser avec Apollon n'est-il pas le symbole de l'artiste par excellence?

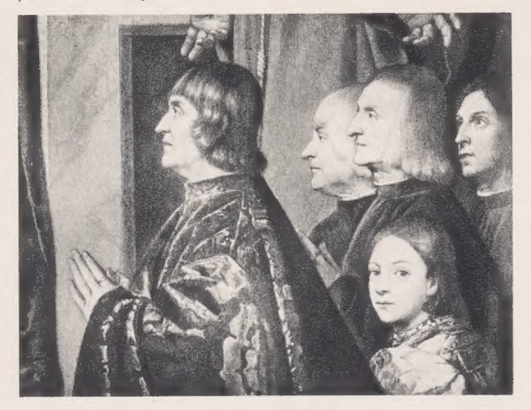
Au terme de sa vie, Titien a vraiment conquis la plus complète maîtrise de son vocabulaire essentiel, la couleur. Non pas qu'il l'exalte en tons fortement accentués : sa science est d'harmonie et il lui suffit de les accorder pour trouver son expression. La forme n'est plus qu'allusive et pourtant la puissance poétique n'en est pas moins amoindrie. Impressionnisme avant la lettre, a-t-on pu dire? Non pas. Tandis que les peintres d'Argenteuil sont des analystes qui se laissent enchanter par la vibration colorée qui sourd des



LA VIERGE DE LA FAMILLE PESARO
(toile, 1519-1526), église Santa Maria dei Frari, Venise

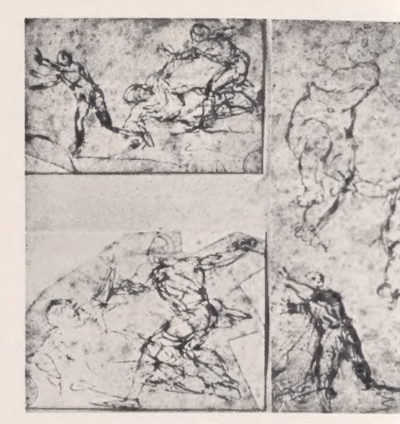


BENEDETTO PESARO ET DES MEMBRES DE SA FAMILLE
(détail de « la Vierge de la Famille Pesaro »)





CAVALIER
(dessin, vers 1565)
By courtesy of Ashmolean Museum, Oxford



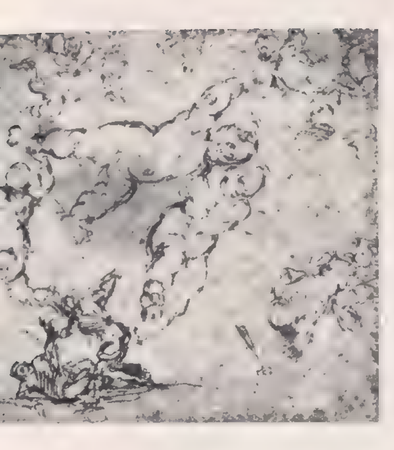
PROJETS POUR LE RETABLE DE SAINT PIERRE MARTYR
(dessins à la plume, 1528), musée de Lille.



ESQUISSE POUR LE MARI JALOUX DE LA SCUOLA DEL SANTO, PADOUE
(dessin à la plume, vers 1510), école des Beaux-Arts, Paris.



ESQUISSE POUR LA BATAILLE DE CADORE
(dessin au crayon noir), musée du Louvre





COUPLE D'AMANTS
(dessin au fusain, vers 1560), Fitzwilliam Museum, Cambridge





ESQUISSE POUR SAINT SEBASTIEN
(dessin à la plume, vers 1518), Staedelsches Kunstinstitut, Francfort



NYMPHE ET BERGER
(toile, vers 1570) Kunsthistorisches Museum, Vienne

formes devant leurs yeux, Titien, comme tous les artistes de son temps, est créateur. Il ne découvre pas le monde, il le crée ou le recrée de ses couleurs.

Ce monde personnel s'articule autour de quelques thèmes essentiels. La femme, apparue discrètement avec Giorgione, est reine chez lui. Il la chante avec une sensualité amoureuse passionnée. Qu'elle soit déesse ou sainte, païenne ou chrétienne, elle est d'abord femme. Elle étale sa chevelure aux tons mordorés, ce blond vénitien que les élégantes obtenaient par la décoloration de leurs cheveux bruns. Elle dévoile un corps puissant et ferme à la carnation somptueuse. Elle n'est jamais provocante, mais simplement présente, pleine d'une vie si sensible qu'il lui suffit de paraître pour être désirable. Elle est par essence même la Beauté.

Derrière elle se dessine le plus souvent un paysage. Et s'il ne se distingue pas toujours, il se devine dans les colorations somptueuses d'un soleil couchant. La création est alors totale car elle n'affecte jamais le caractère d'une description topographique. Quelques arbres aux feuillages denses, quelques montagnes lointaines, un ciel embrasé qui fait régner sur la toile la chaleur de sa lumière sourde. N'est-il pas significatif de noter, pour saisir sa part essentielle dans la création, qu'il n'est absent que dans une seule catégorie d'œuvres, celle des portraits : c'est-à-dire la seule qui lie le peintre à l'observation rigoureuse et l'oblige à mettre l'accent sur un visage unique.

Aucune peinture pourtant n'a jamais été consacrée complètement au paysage. Dans quelques œuvres, telle *la Vénus du Pardo* (page 15), il atteint un plus grand développement, mais il se déroule encore derrière les figures humaines. Ce n'est que dans la gravure et dans le dessin que Titien s'y est pleinement attaché. Encore trop négligé, cet aspect de son art est pourtant essentiel : il fonde les principes du paysage classique que développeront Poussin, Dughet et Claude Gellée.

La force, la plénitude vitale qui sourd de chaque œuvre de Titien, s'exprime plus intensément encore dans ses œuvres religieuses. Le drame imposé par les thèmes de l'Évangile libère alors la puissance apaisée dans les idylles mythologiques. Pourtant aucune césure ne s'inscrit entre les deux genres. Les mythes antiques sont prétexte à l'idéalisation des hommes, les mystères divins lui apparaissent comme des drames humains sublimés.

Que l'unité de l'œuvre soit assurée par la continuité du métier fondée sur la couleur, cela ne fait pas de doute. Mais elle est également marquée par la constance d'une vision de l'art, significative de la Renaissance italienne. La mythologie est prétexte à l'exaltation des corps, les thèmes religieux à l'élévation des âmes et le portrait lui-même à l'ennoblissement des modèles. La peinture, pour Titien, reste la poursuite de la Beauté, conçue comme l'idéalisation de l'humain.

LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE (détail)
(toile, 1534-1538), Académie, Venise



Les œuvres ne comportant pas de mentions spéciales sont de Titien


Portrait présumé du père de Titien


Ecole italienne : Vue de Venise


Bellinano : Giovanni Bellini


Giorgione : La Tempête


Giorgione : Concert champêtre (détail)

1487 à 1507 *Selon des rumeurs qu'il entretenait lui-même, Tiziano Vecelli serait né en 1477, ce qui l'aurait fait vivre quatre-vingt-dix-neuf ans. Il a plus vraisemblablement vu le jour entre 1487 et 1490, à Pieve di Cadore, au nord de la Vénétie. Son père Gregorio était un notable de cette petite ville montagnarde, sa mère, Lucia, aurait été Vénitienne. A neuf ans le jeune Tiziano, déjà attiré par la peinture, quitte sa famille pour être placé en apprentissage chez le maître mosaïste Sebastiano Zuccato à Venise. Peu après il entre dans l'atelier de Gentile Bellini, puis dans celui de son frère Giovanni où il collabore peut-être à ses dernières œuvres.*

1508 à 1510 *Titien fait la connaissance de Giorgione, son aîné de quelque dix ans, et travaille à ses côtés pour l'exécution des grandes fresques du Fondaco dei Tedeschi (centre de commerce de Venise avec les provinces du Nord). Les décorations de la façade sur la Merceria étaient de la main de Titien, elles ont été détruites par l'air marin. Pendant quelques années le maître de Castelfranco exerce une influence sur le jeune peintre vénitien et il est parfois difficile d'attribuer certaines œuvres à l'un ou à l'autre, d'autant plus qu'à la mort prématurée de Giorgione, en 1510, son disciple a pu être chargé de terminer quelques tableaux* (Vénus de Dresde, voir planche VI).


Fresque de la Scuola del Santo


Polyptyque Résurrection, Brescia

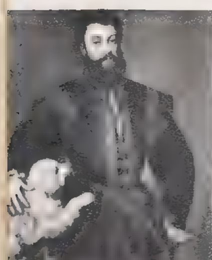

Retable d'Ancone (1520)


D'après Titien : Alphonse d'Este

Bacchus et Ariane (1523)

1511 à 1515 *Titien séjourne à Padoue pour exécuter à la Scuola del Santo trois fresques relatant des épisodes de la Vie de saint Antoine. A la même époque il grave sur bois la série du* Triomphe de la Foi, *qui rénove l'art de la gravure. A Venise, en 1513, le peintre, dont le talent s'est affirmé, peut briguer la succession de Giovanni Bellini comme peintre officiel de la République, courtier à vie du Fondaco dei Tedeschi, qui donne l'obligation de peindre des portraits des doges et des décorations pour leur palais. Cependant il ne sera nommé que plusieurs années après.*

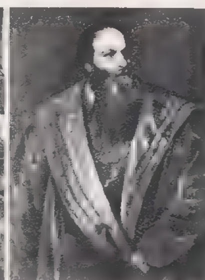
1516 à 1522 *Le peintre obtient la charge désirée, mais il la remplira sans zèle et risquera à plusieurs reprises d'être révoqué. Aux commandes officielles il préfère les commandes privées, qu'elles proviennent de communautés religieuses :* l'Assomption de la Vierge *pour l'église des Frari (page 6), le* Polyptyque de la Résurrection *pour celle de Brescia, le* Retable *pour San Francesco à Ancône, ou de princes étrangers à Venise : Alphonse d'Este, duc de Ferrare, lui demande une série de tableaux mythologiques :* Bacchanale *(planche IV),* Bacchus et Ariane, Offrande à Vénus.


Frédéric de Gonzague


Doge Andrea Gritti (vers 1540)

Allégorie du comte d'Avalos (vers 1530)


Gentile Bellini : Vue de Venise


L'Arétin (1545)

1523 à 1531 *Titien, devenu célèbre, est appelé à la cour de Mantoue, où il a pour protecteur Frédéric de Gonzague, marquis de Mantoue, fils d'Isabelle d'Este. Le peintre Jules Romain a été chargé de nombreuses décorations pour les palais. Titien peint quelques tableaux d'inspiration religieuse et reçoit la commande de douze portraits d'empereurs romains, aujourd'hui détruits. En 1526, la grande* Vierge de la famille Pesaro *(page 7) est dévoilée dans l'église des Frari à Venise. Inauguration du tableau votif du doge Andrea Gritti.*

*En 1525, Titien se marie à Venise avec Cécilia, qui lui donnera trois enfants : deux fils, Orazio et Pomponio, et une fille, Lavinia. Cinq ans plus tard Cécilia meurt. On a prétendu que l'*Allégorie du comte d'Avalos *avait été peinte en hommage à sa femme; cette interprétation est aujourd'hui abandonnée. Titien acquiert dans le quartier de Birri Grande une vaste maison qu'il ne quittera pas jusqu'à sa mort, à l'exception de ses séjours dans des cours étrangères. Il se lie d'amitié avec l'Arétin, qui contribuera à sa notoriété par ses lettres, sortes de chroniques de l'époque.*

Texte d'Anne Warrain



Le duc d'Urbin (vers 1536)

La duchesse d'Urbin (vers 1536)



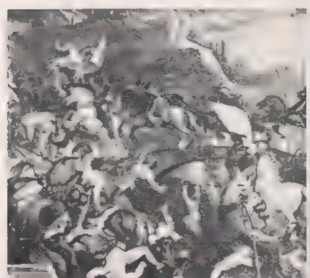
Charles-Quint (1533)



La Présentation de la Vierge au temple (1534-1538)

1532 *Titien entre en relations avec le beau-frère de Frédéric de Mantoue, Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbin, grand admirateur, ainsi que son fils Guidobaldo II, des œuvres du maître, dont il orne ses appartements. Vasari a consigné les tableaux qui y figuraient :* la Vénus d'Urbin *(planche VI)*, Sainte Madeleine *et de nombreux portraits dont ceux du duc lui-même et de sa femme* Eléonore de Gonzague. *Le peintre, recherché par les princes, peut s'estimer fier du chemin parcouru depuis ses débuts, mais à partir de cette époque son style évolue, il perd de sa fougue de jeunesse pour gagner en sensibilité et raffinement.*

1533 à 1537 *Charles-Quint fait copier par Titien son portrait exécuté de manière sèche par Seisenegger. L'empereur est tellement satisfait de la réplique, supérieure en tous points à l'original fait devant le modèle, qu'il le nomme peintre ordinaire de la cour et comte palatin. Pour la Scuola della Carita à Venise, le peintre réalise* la Présentation de la Vierge au Temple *(pages 11 et 13). Désormais il peint souvent des toiles plus intimes* (Vierge au lapin, *page 5) et des tableaux d'inspiration mythologique que lui demandent ses protecteurs, sans omettre les portraits qui font une grande part de sa célébrité.*



Copie de la bataille de Cadore (1538)



Caïn et Abel (vers 1543)



Ranuccio Farnèse (vers 1542)



Paul III et ses neveux (vers 1545)



Charles-Quint assis (1548)

1538 à 1544 *La seigneurie de Venise exige que lui soit livré le tableau de bataille commandé depuis vingt ans. Devant ce grand retard elle avait menacé le peintre de le remplacer dans sa charge de courtier par Pordenone. Piqué au vif Titien termine en moins d'une année* la Bataille de Cadore, *qui lui vaut à nouveau la faveur du Grand Conseil (il n'en reste plus qu'une copie). Il exécute, d'après des médailles ou gravures, les portraits de* François Ier *(page 14), du* Sultan, *de* Jules II. *Pour l'église Santo Spirito il peint des plafonds, d'abord commandés à Vasari, qui avait quitté Venise sans les réaliser* (Sacrifice d'Isaac, Caïn et Abel, David et Goliath, *page 14).*

1545 à 1549 *Titien entreprend un voyage à Rome, sur l'invitation des Farnèse (portraits de Ranuccio, du pape* Paul III avec ses neveux*). Dans la ville il peut admirer les œuvres de l'Antiquité et celles de Michel-Ange, qui exerceront une certaine influence sur les tableaux de cette époque* (Saint Jérôme, Ecce Homo, le Couronnement d'épines *du Louvre). En 1548, c'est à Augsbourg que le peintre se rend, accompagné de plusieurs assistants. Il y fait les portraits des Habsbourg, l'inoubliable effigie de* Charles-Quint à la bataille de Mühlberg *(planche IX) et l'émouvant* Charles-Quint assis *du musée de Munich.*



Philippe II (vers 1550)



Diane et Callisto (1559)



La Gloria (1554)



Pietà (vers 1576)



Marsyas (détail)



Tombeau de Titien

1550 à 1576 *Titien fait un deuxième voyage à Augsbourg, puis il retourne à Venise, qu'il ne quittera plus jusqu'à sa mort, vingt-cinq ans plus tard. Sa célébrité est universelle, mais la dernière partie de sa vie n'est pas dépourvue d'épreuves. Son fils Pomponio est un instable qui ne lui crée que des soucis, sa fille préférée Lavinia se marie et quitte la maison de Birri Grande. Ses amis l'Arétin et Sansovino sont morts. Seul son fils Orazio devient son assistant. A la demande de Titien la charge de courtier lui sera transférée. Des peintres vénitiens plus jeunes rivalisent maintenant avec l'artiste âgé :* Tintoret, Véronèse, Schiavone.

Titien s'occupe essentiellement à satisfaire Philippe II, qui goûte tout particulièrement ses « poesie » (tableaux mythologiques) : Vénus et Adonis, Bain de Diane, Diane et Callisto, le Châtiment d'Actéon. *Peu avant l'abdication de Charles-Quint, il exécute pour lui* la Gloria. *Ses dernières œuvres retrouveront une inspiration plus dramatique :* le Couronnement d'épines *(planche XVI)*, la Transfiguration *et enfin ses ultimes travaux,* la Pietà *et* l'Écorchement de Marsyas. *Titien tombe malade en 1576, il meurt le 27 août. Son corps est porté en procession solennelle dans l'église des Frari, où un tombeau a été érigé au XIXe siècle.*

PRINCIPALES ŒUVRES DE TITIEN

François Ier (1538)


Le Pape Paul III (1543)


Le Sacrifice d'Isaac (vers 1543)


Sainte Marguerite (vers 1565)

1508-1515
Tableau votif de Jacopo Pesaro (Anvers)
Portrait de femme (National Gallery, Londres)
Portrait d'homme (Nat. Gallery, Washington)
Portrait d'inconnu (dit l'Arioste)
Portrait d'homme (musée, Copenhague)
Vierge et Enfant (musée de Vienne)
Fresques de la Scuola del Santo (Padoue)
Tobie et l'Ange (Santa Caterina, Venise)
Salomé portant la tête de saint Jean
Saint Marc et quatre saints
Jeune femme à sa toilette (Louvre)
Vanité (musée de Munich)
Flore (Offices, Florence)
Les Trois Ages (Bridgewater House, Londres)
L'Amour sacré et l'Amour profane
La Vierge aux cerises (musée de Vienne)
Noli me tangere

1516-1529
L'Arioste (John Herron Institute, Indianapolis)
Baptême du Christ (musée du Capitole, Rome)
Le Christ au denier (musée de Dresde)
L'Offrande à Vénus (Prado, Madrid)
L'Assomption de la Vierge (Frari, Venise)
Vénus anadyomène (Bridgewater House)
Bacchanale (musée du Prado, Madrid)
Portrait d'homme (musée du Louvre)
Vierge et Enfant (musée d'Ancone)
Polyptyque de la Résurrection (Brescia)
Tommaso Mosti (palais Pitti, Florence)
L'Homme au gant (musée du Louvre)
L'Annonciation (Dôme, Trévise)
Bacchus et Ariane (Nat. Gallery, Londres)
Saint Christophe (Palais des Doges, Venise)
Vierge de la famille Pesaro (Frari, Venise)
L'homme au faucon (musée d'Omaha, U.S.A.)
Alphonse Ier, duc de Ferrare
Frédéric de Gonzague (musée du Prado)
Portrait d'homme (musée de Munich)

1530-1540
Saint Jean l'aumônier (San Giovanni, Venise)
L'Assomption de la Vierge (Dôme, Vérone)
La Mise au tombeau (musée du Louvre)
Vierge et Enfant, sainte Catherine, saint Jean
La Vierge au lapin (musée du Louvre)
Saint Jérôme dans un paysage (Louvre)
Allégorie du comte d'Avalos (Louvre)
La Bella (palais Pitti, Florence)
Repos durant la fuite en Égypte (Prado)
Charles-Quint avec un chien (Prado)
Hippolyte de Médicis (palais Pitti, Florence)
Isabelle d'Este (musée de Vienne)
Jeune femme à la fourrure (musée de Vienne)
Vieux guerrier (le père de Titien?) (Ambrosiana, Milan)
Francesco della Rovere, duc d'Urbin
Eleonora Gonzaga, duchesse d'Urbin
La Vénus d'Urbin (Offices, Florence)
Alphonse d'Avalos
La Présentation au temple (Académie, Venise)
L'Annonciation (Scuola San Rocco, Venise)
La Vénus du Pardo (musée du Louvre)
François Ier (musée du Louvre)
Sainte Madeleine (palais Pitti, Florence)
Les Pèlerins d'Emmaüs (musée du Louvre)

1540-1545
Antonio Porcia (musée Brera, Milan)
Portrait d'homme (musée de Berlin)
L'Evêque Cristoforo Madruzzo (Sao Paulo)
Giacomo Doria
Le Pape Sixte IV (Offices, Florence)
Le Doge Marcello (Pinacothèque du Vatican)
Le Chancelier Andrea dei Franceschi
Le Cardinal Pietro Bembo (N. G. Washington)
Ippolito Riminaldi (palais Pitti, Florence)
Alphonse d'Avalos haranguant ses soldats
Vierge entourée de six saints (Vatican)
Ecce Homo (musée de Vienne)
Le Couronnement d'épines (Louvre)
Tobie et l'Ange (San Marziale, Venise)
Ranuccio Farnèse (musée de Richmond)
Le Cardinal Alessandro Farnèse (galerie Corsini, Rome)
Saint Jacques (San Lio, Venise)
Le Sacrifice d'Isaac, David et Goliath
Caïn et Abel (Santa Maria della Salute, Venise)
Saint Jean-Baptiste (Académie, Venise)
Clarissa Strozzi (musée de Berlin)
Le Pape Paul III (Pinacothèque, Naples)
Daniele Barbaro (National Gallery, Ottawa)
Benedetto Varchi (musée de Vienne)
Portrait de l'Arétin (palais Pitti, Venise)
Doge Andrea Griffi (Metropolitan, N. Y.)
Mosaïque de Saint Marc (Saint-Marc, Venise)

1546-1549
Danaé (musée de Naples)
Le Pape Paul III et ses neveux
Portrait de l'Arétin (Frick collection)
Vénus et l'Amour (Offices, Florence)
Vénus et joueur d'orgue (musée de Berlin)
Vénus et joueur d'orgue (Madrid)
L'Orateur Francesco Filetto et son fils
Pier Luigi Farnèse (musée de Naples)
Giovanni da Castaldo
Portrait d'homme (musée de Vérone)
Charles-Quint à la bataille de Mühlberg (Prado)
L'Impératrice Isabelle (Prado, Madrid)
Portrait d'homme debout (palais Pitti, Florence)
Charles-Quint assis (musée de Munich)
Nicolas Perrenot de Granvelle (m. Besançon)
Antoine Perrenot de Granvelle (Kansas City)
Vierge de douleurs (musée du Prado, Madrid)
Antonio Anselmi
Ecce Homo (musée du Prado, Madrid)
Jean-Frédéric, électeur de Saxe (m. de Vienne)

1550-1560
Autoportrait (musée de Berlin)
Homme à la croix de Malte (Prado, Madrid)
Portrait dit du duc d'Atri (musée de Cassel)
Philippe II en armure (Prado, Madrid)
Philippe II (musée de Naples)
Prométhée ou Tityos (Prado, Madrid)
Sisyphe (musée du Prado, Madrid)
La famille Vendramin
Vierge de douleurs (musée du Prado, Madrid)
Martyre de saint Laurent (Gesuiti, Venise)
Lodovico Beccadelli (Offices, Florence)
Philippe II (musée de Cincinnati)
Apparition du Christ à la Vierge (Medole)
La Toilette de Vénus (Nat. Gal. Washington)
Danaé (musée du Prado, Madrid)
Danaé (musée de Vienne)
Vénus et Adonis (musée du Prado, Madrid)
Jeune fille à la coupe de fruits.
Persée et Andromède (col. Wallace, Londres)
La Gloria (musée du Prado)
Allégorie de la Sagesse
Diane et Actéon (Bridgewater House, Londres)
Le Châtiment d'Actéon
L'Enlèvement d'Europe
L'Annonciation (San Domenico, Naples)
Diane et Callisto (Bridgewater House)
Diane et Callisto (musée de Vienne)

1561-1570
Faune et nymphe (musée Boymans, Rotterdam)
La Vierge et l'Enfant (musée de Munich)
Le Portement de croix (Prado, Madrid)
La Transfiguration (San Salvatore, Venise)
Le Christ en croix (San Domenico, Ancone)
La Descente du Saint-Esprit (Maria d. Salute)
L'Homme à la flûte (musée de Detroit)
Homme à la palme (musée de Dresde)
L'Adoration des Mages (musée du Prado)
La Cène (monastère Saint-Laurent, Escurial)
Lavinia, fille de Titien (musée de Dresde)
Jeune femme à l'éventail (musée de Dresde)
Education de l'Amour (gal. Borghèse, Rome)
Mise au tombeau (musée du Prado, Madrid)
Saint Vincent Ferrier (gal. Borghèse, Rome)
La Madeleine (musée de Leningrad)
Sainte Marguerite (musée du Prado, Madrid)
L'Annonciation (San Salvatore, Venise)
Christ en croix, le Martyre de saint Laurent, Christ au mont des Oliviers (monastère Saint-Laurent Escurial)
Saint Nicolas (San Sebastiano, Naples)
Autoportrait (musée du Prado, Madrid)
Jacopo Strada (musée de Vienne)
La Religion secourue par l'Espagne (Prado)
Le Péché originel (musée du Prado, Madrid)
Tableau votif au doge Grimani

1571-1576
Ecce Homo (musée de Saint-Louis, U.S.A.)
Le Couronnement d'épines
Saint Sébastien (musée de Léningrad)
Tarquin et Lucrèce (musée de Vienne)
Allégorie de la victoire de Lépante (Prado)
Enfant avec des chiens (Boymans, Rotterdam)
Vierge et Enfant (National Gallery, Londres)
Nymphe et Berger (musée de Vienne)
Pietà (Académie, Venise)
Marsyas écorché (chât. épiscopal, Kremsier)

Les œuvres mentionnées en caractères gras sont reproduites dans l'ouvrage


Isabelle d'Este (1534)


Le Christ au denier (vers 1518)


Clarissa Strozzi (1543)


Saint Sébastien (vers 1570)



LA VÉNUS DU PARDO (détail)
(toile, entre 1535 et 1540), musée du Louvre

OÙ VOIR DES ŒUVRES DE TITIEN

(Les chiffres entre parenthèses indiquent le nombre approximatif de tableaux.)

ALLEMAGNE
Musée de Berlin (6)
Musée de Dresde (5)
Musée de Munich (6)

ANGLETERRE
Fitzwilliam museum, Cambridge (2)
Musée d'Édimbourg (5)
Hampton Court (2)
National Gallery, Londres (12)
Wallace Collection, Londres (1)

AUTRICHE
Musée de Vienne (17)

BELGIQUE
Musée d'Anvers (1)

ESPAGNE
Monastère Saint-Laurent, Escurial (6)
Musée du Prado, Madrid (35)

FRANCE
Musée de Besançon (1)
Musée de Lille (1)
Musée du Louvre, Paris (12)

HONGRIE
Musée de Budapest (2)

ITALIE
Musée et église d'Ancône (2)
Musée des Offices, Florence (7)
Palais Pitti, Florence (9)
Musée Brera, Milan (2)
Musée de Naples (9)
Scuola del Santo, Padoue (3)
Galerie Borghèse, Rome (3)
Pinacothèque du Vatican (2)
Palais ducal, Urbin (2)
Académie, Venise (3)
Palais ducal, Venise (3)
Scuola di San Rocco, Venise (2)
Santa Maria della Salute, Venise (13
Eglise des Frari, Venise (2)
Diverses églises de Venise (11)

PAYS-BAS
Musée Boymans, Rotterdam (2)

U.R.S.S.
Musée de Léningrad (4)

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE
Musée de Detroit (2)
Metropolitan, New York (4)
Frick collection, New York (1)
National Gallery, Washington (7)
Gardner museum, Boston (1)

LA COTE DES ŒUVRES

(La plus grande partie des œuvres de Titien se trouvant dans des musées, des églises ou de très grandes collections privées, aucun tableau important de cet artiste n'a été présenté depuis longtemps en vente publique.)

			en monnaie de l'époque
1743	Vénus et Adonis (vente de Carignan)		1 700 F or
1793	Diane et Callisto (vente du prince d'Orléans)		62 500 F or
	Enlèvement d'Europe (vente du prince d'Orléans)		16 500 F or
1801	Madone et Enfant avec sainte Catherine		30 190 F or
1810	Bacchus et Ariane		39 370 F or
1820	Mort d'Actéon		44 620 F or
	Noli me tangere		8 275 F or
1845	Tarquin et Lucrèce		26 250 F or
1852	Christ au denier (vente maréchal Soult)		65 000 F or
1884	Vénus et Adonis		43 990 F or
1907	Le Denier de César		104 000 F or
	Seigneur vénitien		119 500 F or
1925	Vénus et Adonis (vente Darnley)	£ 2 415	265 650 F env.
	Salvator mundi	£ 1 470	161 700 F env.
	Portrait de femme (vente Holford)	£ 4 200	462 000 F env.
1928	Portrait de Daniele Barbaro	£ 7 560	930 000 F env.
1929	La Madeleine	£ 4 620	568 200 F env.
1930	Portrait de gentilhomme	£ 8 505	1 046 000 F env.
1931	Portrait de l'archevêque Querini	$20 500	512 500 F env.
1942	Portrait du cardinal Pietro Bembo	$11 000	544 800 F env.
			en monnaie actuelle
1962	Tête d'homme de profil (T. diam. 27 cm)	F S. 15 000	16 950 F
1963	Homme de trois quarts (Gabriel Solitus de Ferrails) (T. 93×115)	F S. 41 000	46 330 F
1963	Suite de douze scènes gravées : Les armées du Pharaon englouties (1549)	$450	2 205 F

PLANCHES EN COULEURS



PETIT CHIEN
(esquisse à l'huile), Nationalmuseum, Stockholm

CE CINQUIÈME VOLUME DE LA COLLECTION DU

MUSÉE PERSONNEL

CONÇU PAR ROGER ALLEGRET
A ÉTÉ RÉALISÉ PAR ROGER ET ÉLIANE ALLEGRET
SOUS LA DIRECTION DE LOUIS ET DENIS BASCHET

LE TIRAGE A ÉTÉ EFFECTUÉ PAR LES IMPRIMERIES DE BOBIGNY
SUR PAPIER CELLUNAF ET PAPIER COUCHÉ LUX
PHOTOGRAPHIES : AGRACI, BULLOZ, GIRAUDON, VIOLLET

La présente édition a été réalisée en accord avec
HARRY N. ABRAMS Inc. New York
Dépôt légal 4.054


T
V

I

PORTRAIT D'INCONNU (DIT PORTRAIT DE L'ARIOSTE)

Vers 1505-1510 - Toile, 81×65 cm - National Gallery, Londres

Malgré une tradition qui remonte au XVIIe siècle, il ne paraît pas que l'on puisse admettre l'identification du modèle de ce portrait avec le poète Ludovico Ariosto, l'Arioste. On aimerait pourtant reconnaître dans cet homme au regard hautain, au port noble, mais qui laisse transparaître dans un sourire esquissé finesse et esprit, l'auteur du *Roland furieux*. Anonyme, le personnage n'en reste pas moins attachant et semble issu de cette cour raffinée et précieuse qui entourait dans sa demeure d'Asolo la reine déchue de Chypre, Catherine Cornaro. Titien y fut peut-être, mais certainement son maître Giorgione, dont il se montre ici un brillant disciple.

La douceur des modelés qui adoucissent les passages des ombres à la lumière, la liaison délicate du contour et du fond, qui enveloppe la forme au lieu de la repousser, relèvent de la nouvelle technique picturale introduite dans la peinture vénitienne par le maître de Castelfranco. Cependant la vigueur des volumes qui s'imposent en masses pesantes et soulignent l'air altier du personnage est la marque bien personnelle du jeune Titien.



II

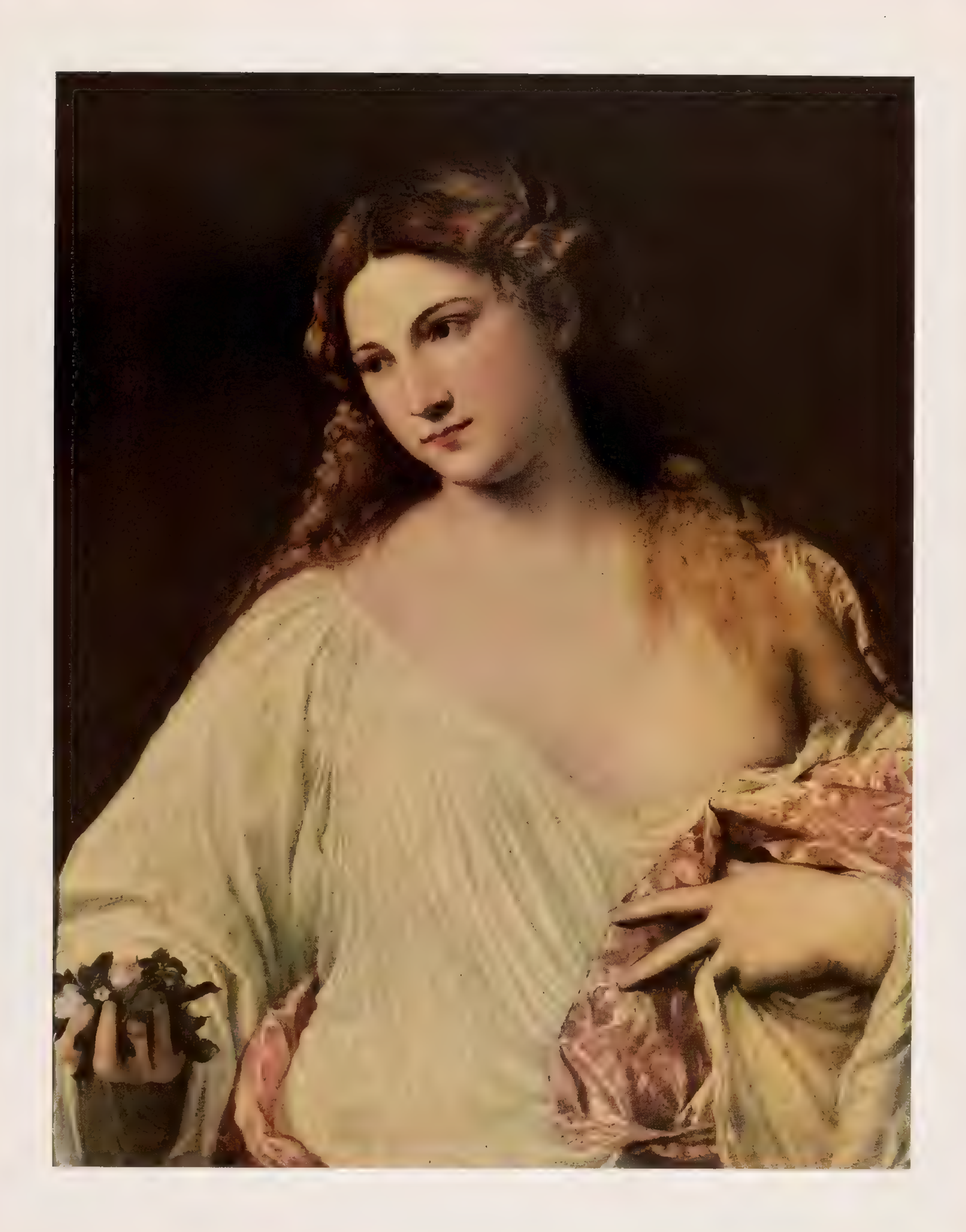
NOLI ME TANGERE

Vers 1508-1515 - Toile, 107×90 cm - National Gallery, Londres

Dans cette poétique évocation de l'apparition du Christ à la Madeleine on a souvent voulu déceler l'œuvre de Giorgione. Une telle attribution a pu surtout être suggérée par le caractère du paysage et ses « fabriques », de ces maisons couvertes de chaume si fréquentes dans l'art du maître de Castelfranco.

Le style du groupe essentiel n'en est pas moins incompatible avec l'esprit giorgionesque et relève bien de l'art du jeune Titien. La composition traduit très exactement la scène du « Noli me tangere» de l'Évangile. La Madeleine se précipite vers le Seigneur en un geste d'adoration qui n'a rien à voir avec la curiosité incrédule de saint Thomas. Le Christ se retranche, en un mouvement d'une singulière noblesse, pour éviter l'attouchement. L'attitude des corps suggère l'action et traduit ainsi l'épisode. Une semblable vision dynamique est incompatible avec l'esprit méditatif de Giorgione. Seule l'opposition des visages peut encore ici le rappeler, qui affronte l'interrogation passionnée de la Madeleine et la sérénité mélancolique du Christ qui a rejoint sa nature divine.

Le paysage joue dans la composition un rôle essentiel en créant une atmosphère de sourde mélancolie par la chaleur d'un soleil couchant. Au loin le village témoigne de la présence de la vie quotidienne, indifférente et demeurée inconsciente de la solennité de l'apparition qui se déroule devant nos yeux et pour lui ce soir n'est que la fin d'un beau jour d'été.



III

FLORE

Vers 1515-1520 - Toile, 79×63 cm - Galerie des Offices, Florence

La *Flore* du musée des Offices est l'une des plus importantes mais également l'une des dernières figures féminines à mi-corps qui forment l'un des aspects les plus attachants de l'œuvre de la jeunesse de Titien. On peut la comparer à la *Salomé* de la galerie Doria (page 3), à la *Jeune Femme à sa toilette* du Louvre (page 5) ou à la *Vanité* de la pinacothèque de Munich. Dans chacune de ces œuvres, le thème n'est guère qu'un prétexte. Il en est de même ici où la poignée de fleurs tenue par la jeune femme est si discrète que l'on a même cherché à lui trouver quelque autre signification que d'évoquer l'attribut de la déesse de la fécondité.

Tant la technique picturale que l'esprit de cette composition sont caractéristiques des premières œuvres de Titien. La précision du dessin et la netteté des contours trahissent encore l'hésitation du jeune artiste à se libérer complètement du métier appris au XV[e] siècle. La chemise aux petits plis secs se retrouve constamment dans ces œuvres précoces et paraît vouloir souligner, d'une manière presque pédante, la virtuosité du pinceau.

Pourtant l'unité colorée de la toile, qui par de discrètes oppositions de tons met en valeur la carnation rosée du modèle, est d'une technique nouvelle inspirée de l'exemple de Giorgione. L'attitude pudique et la méditation que cherche à refléter un visage calme sont issues de la même source.

Aussi séduisante soit-elle, cette jeune beauté présente, comme ses sœurs, une idéalisation du visage assez proche des canons antiques. Aussi serait-il bien vain de vouloir retrouver en elle le portrait de la maîtresse du peintre. Elle constitue l'expression du premier idéal de Beauté titianesque, encore légèrement teinté d'une nuance réthorique.



IV

BACCHANALE

Vers 1516-1518 - Toile, 175×193 cm - Musée du Prado, Madrid

De même que l'*Offrande à Vénus* (Prado) et le *Bacchus et Ariane* (Londres, National Gallery, page 12), cette peinture a été exécutée pour Alphonse d'Este, duc de Ferrare, et devait former avec les deux autres un ensemble décoratif. Son thème est inspiré par une description d'un tableau imaginaire due à l'écrivain antique Philostrate. Il évoque une fête de l'amour et du vin du peuple d'Andros, l'une des îles des Cyclades. Sur la feuille de musique, une phrase française, peut-être refrain de quelque chanson célèbre, précise le sens : «Chi boit et ne reboit, ne çais qua bois soit (Qui ne boit et ne reboit, ne sait ce qu'est de boire). »

Aussi proche soit-elle de la description de Philostrate, l'œuvre n'en est pas moins conçue sur un sujet ténu : la joie et l'effet de la boisson. Le choix comme thème d'une suggestion de cet auteur antique, théoricien de la fantaisie en art, est d'ailleurs significatif. Il souligne la volonté de créer sans se soucier d'allégorie trop profonde, de saisir la Beauté dans la seule manifestation d'une action débordante de vitalité, dans l'épanouissement des corps humains.

Aussi bien cette œuvre a connu un retentissement considérable. Rubens l'a copiée et en a retenu surtout l'étonnante liaison des groupes, qui par leur continuité font de la toile une seule unité de mouvement : il s'en souviendra dans sa *Kermesse* du Louvre. Poussin de son côté a repris et développé le thème dans nombre de ses *Bacchanales*. Le motif de la femme nue couchée au premier plan l'a tellement obsédé qu'il reparaît en de nombreuses variantes libres dans plusieurs de ses œuvres. Watteau, enfin, qui pourtant ne dut connaître le tableau que par la gravure, sut retrouver dans ses danseurs l'animation du couple de droite et a renouvelé dans la peinture de ses soieries les lumières crissantes sur les plis froissés qui donnent tant de séduction à l'habit rouge du danseur vu de dos.



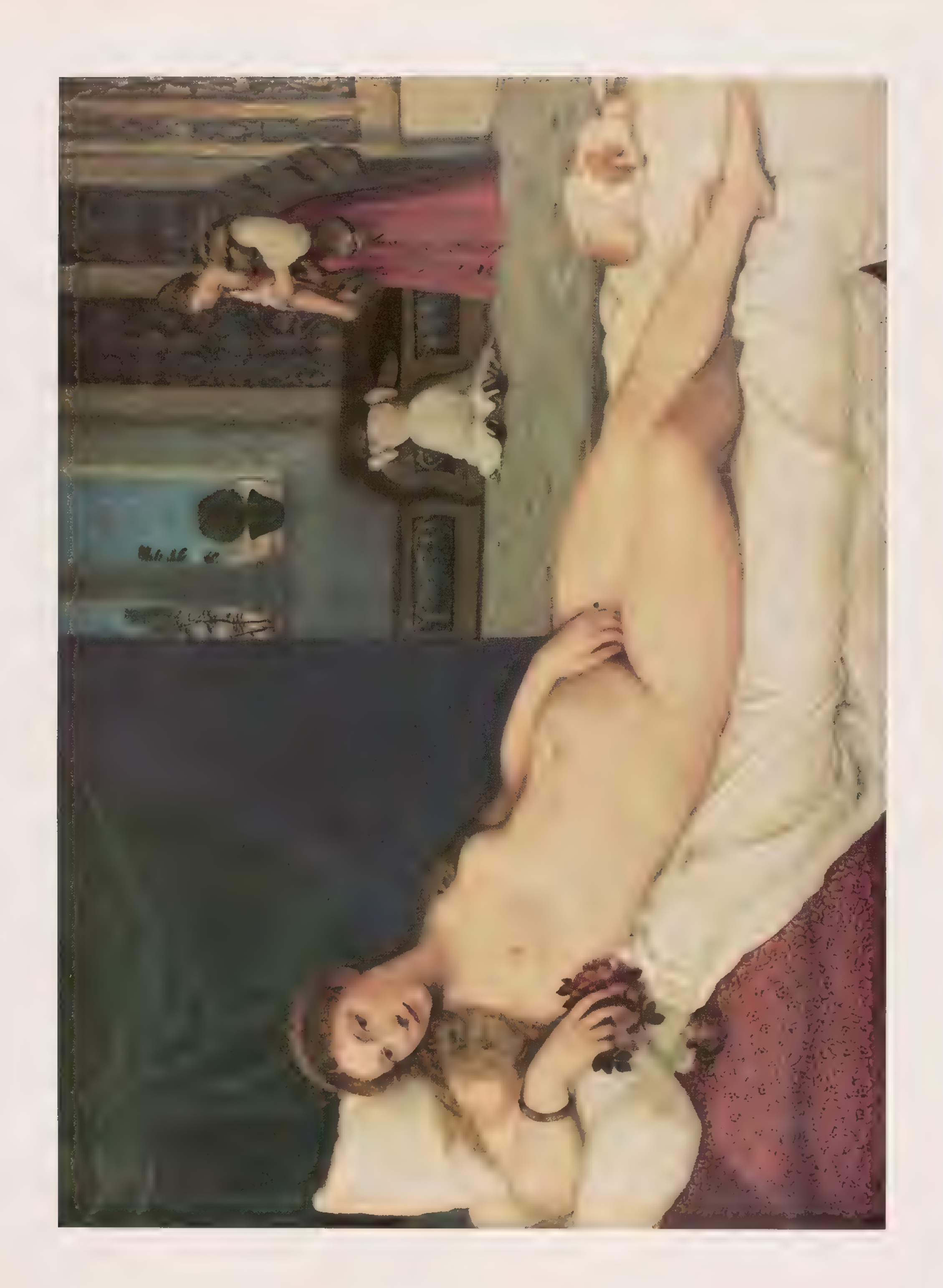
V

PORTRAIT D'UNE INCONNUE, DITE « LA BELLA »

Vers 1536 - Toile, 100×76 cm - Palais Pitti, Florence

Ce mystérieux portrait provient des collections du palais d'Urbin. On peut donc l'identifier avec une grande vraisemblance à la « dame en robe bleue » que le duc Guidobaldo citait dans une lettre adressée à Titien le 2 mai 1536 et pour laquelle il demandait d'apporter des soins particuliers à son exécution. Dès lors sont permises les hypothèses qui veulent voir dans le modèle quelque personne chère au jeune duc, sans doute sa maîtresse. On ne peut manquer de noter, d'ailleurs, une parenté certaine entre le visage de notre inconnue et celui de la *Jeune Femme à la fourrure* du musée de Vienne, qui appartint peut-être au même prince, et surtout avec *la Vénus d'Urbin* (planche VI).

Pourtant l'œuvre ne se présente pas exactement avec les caractères réalistes d'un portrait. Elle apparaît plutôt comme idéalisation d'une jeune beauté. La somptueuse robe bleue permet au pinceau du peintre de sertir dans un écrin précieux la blondeur de la chair. Mais les traits restent peu caractérisés et surtout peu expressifs. Le duc Guidobaldo n'attendait sans doute pas plus de son peintre : une gracieuse et séduisante image qui lui rendait plus désirable encore le visage de quelque belle.



VI

LA VÉNUS D'URBIN

Vers 1538 - Toile, 118×167 cm - Galerie des Offices, Florence

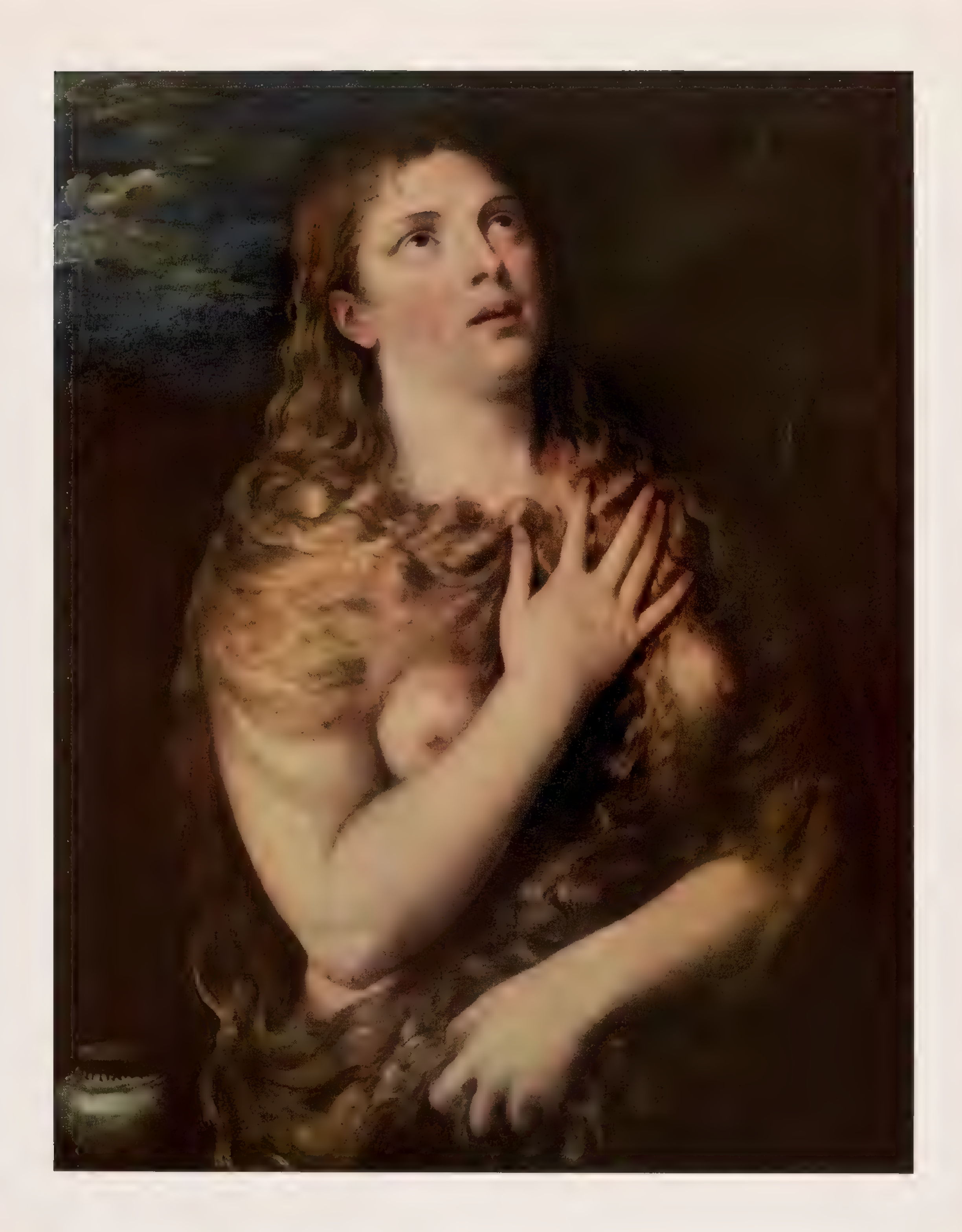
Parmi les plus célèbres œuvres de Titien, *la Vénus d'Urbin* a été également exécutée pour le jeune duc Guidobaldo. Elle évoque instinctivement la *Vénus de Dresde* de Giorgione que l'on a souvent pensé avoir été achevée par son disciple le plus notoire. La comparaison des deux œuvres n'en fait pas moins ressortir l'opposition des mondes des deux artistes et l'évolution de leur clientèle. Giorgione crée une nudité chaste et la finesse du corps étendu lui confère une immatérialité digne d'une déesse pour qui le sommeil excuse l'impudeur. Le paysage lui-même, qui sert de décor, est baigné de l'atmosphère idéale propre à Vénus, telle que la conçoit ce peintre poète.

Chez Titien, seul un titre tardif suggère encore une divinité. Aucune équivoque ne subsiste plus : c'est bien le portrait d'une femme nue qu'il a peint sans doute à la demande du jeune duc lui-même. C'est dans la chambre de quelque palais qu'elle est couchée, sur un lit, s'appuyant sur son bras droit pour relever la tête et regarder vers nous comme vers son amant. Les fleurs qu'elle retient à peine de la main sont témoignage de quelque hommage et la présence du petit chien endormi à ses pieds ne peut s'expliquer que par la signification symbolique traditionnelle de cet animal : la fidélité. A l'arrière-plan, enfin, pour lever les derniers doutes, on peut distinguer deux servantes qui s'affairent à préparer les vêtements de la jeune femme.

Que l'érotisme soit donc le propos essentiel, le peintre ne s'en cache pas. Mais ce sentiment n'en est pas moins sublimé par la magie des couleurs et le métier titianesque se révèle ici dans toute sa plénitude. Un subtil contrepoint de tons complémentaires joue sur la toile et par son harmonie entoure d'une gamme chaude et calme le corps mollement étendu. La vie semble suspendue dans un repos heureux.

Manet, qui avait copié ce tableau en une petite esquisse rapide, s'en est inspiré dans son *Olympia* (Louvre, salle du Jeu de Paume), qui n'a d'autre propos que de constituer une version « moderne » du même thème.

(Voir sous la gravure la « Vénus de Dresde » de Giorgione.)



VII

SAINTE MADELEINE

Vers 1530-1540 - Bois, 85×68 cm - Palais Pitti, Florence

Également conçue pour le duc Guidobaldo, cette œuvre répond au goût de la cour d'Urbin. Sainte Madeleine, dont le culte est très répandu au XVIe siècle parce qu'elle était le symbole du rachat des péchés humains par le Christ, est figurée en pécheresse repentie, mais avec tous les attributs qui assuraient son triomphe dans sa vie première. Si la pensée religieuse est ici présente, elle entend souligner la difficulté du chemin de la vertu et de la foi.

Plus encore que dans *la Vénus d'Urbin* (planche VI), l'art de Titien s'affirme ici dans son individualité. Toute trace de giorgionisme a disparu. L'accent n'est pas mis sur le recueillement du visage, mais bien plus sur le trouble que peut susciter la beauté d'un corps épanoui qui cherche à se cacher dans une chevelure somptueuse. S'il est vrai, comme on a pu l'affirmer, que le peintre s'était inspiré d'une Vénus antique, c'est qu'il a voulu montrer que son pinceau pouvait animer la froideur du marbre et lui rendre les séductions de la vie.



VIII

PORTRAIT DE L'ARÉTIN

Vers 1548 - Toile, 99×82 cm - Frick collection, New York

L'écrivain et chroniqueur que fut Pietro Aretino, l'Arétin, se lia tôt d'amitié avec Titien, peut-être dès son séjour à Mantoue en 1521. Il devait contribuer à assurer sa gloire par les nombreuses mentions du peintre qu'il fit dans ses célèbres lettres, lues et commentées dans les cours princières et les cercles lettrés comme des chroniques du temps.

Titien a fait plusieurs portraits de son ami qui, dès 1527, adressait l'un d'eux au marquis de Mantoue. Beaucoup sont actuellement perdus, mais le plus célèbre, celui qui fut peint en 1545 et envoyé par l'écrivain au duc Cosme de Médicis, figure aujourd'hui au palais Pitti (page 12). Dans la lettre qui accompagnait l'envoi de celui-ci, l'Arétin regrette que les satins, les velours et les brocarts n'aient pas été mieux exécutés par le peintre, qui, selon lui, a peint plus une esquisse qu'une peinture, sans doute, ajoute-t-il avec son esprit mordant bien connu, parce qu'il n'a pas été suffisamment payé.

L'exemplaire de la Frick collection est probablement un peu postérieur, car nous savons par ses lettres que l'Arétin n'a cessé de teindre sa barbe, ici grisonnante, qu'en 1548. Il est cependant très voisin de l'exemplaire du palais Pitti et, comme celui-ci, met l'accent sur la large carrure du personnage soulignée par la richesse et l'ampleur de ses vêtements et sur le côté sculptural de la tête. La critique de l'écrivain à l'égard du précédent portrait aurait pu tout aussi bien s'adresser à celui-ci. Elle souligne ce que chacun cherchait alors dans une telle effigie : les marques extérieures de la richesse ou de la puissance. Elle trahit l'incompréhension du modèle à l'égard de son ami, son incapacité à saisir que l'œuvre eût perdu en puissance et en effet par un « fini » plus poussé. Le style de Titien s'affirme tout au contraire dans cette largeur même de l'expression, dans ces touches vigoureuses, qui autorisent une plus intime harmonie des tons et mettent l'accent sur l'essentiel.



IX

CHARLES-QUINT A LA BATAILLE DE MÜHLBERG

1548 - Toile, 332×279 cm - Musée du Prado, Madrid

Après la bataille de Mühlberg, qui lui avait assuré la victoire sur les princes luthériens unis dans la ligue des Protestants, l'empereur Charles-Quint appela Titien à Augsbourg où il résidait avec sa cour. La tâche essentielle qu'il désirait confier au peintre devait être de commémorer en un grand portrait officiel cette victoire décisive aux yeux d'un prince profondément attaché à sa foi catholique.

L'œuvre réalisée est tout à la fois grandiose et surprenante. De bataille il n'est point d'autres traces que l'armure de parade portée par l'empereur et la lance pointée prête au combat. Seul, sans aucune troupe, Charles-Quint apparaît comme un chevalier d'épopée, comme le héros de la chrétienté. Il est significatif que l'on ait pu penser à rapprocher cette effigie de la gravure de Dürer, *le Chevalier et la Mort*. Certes aucune comparaison précise et directe ne peut être établie entre les deux œuvres exceptionnelles : seule une parenté d'inspiration les unit, cette évocation de l'affrontement de forces obscures, de la lutte contre le destin.

Comment ne pas noter que pour exprimer de telles pensées Titien recourt au seul effet d'un paysage, d'ailleurs défini avec discrétion ? Il trouve là l'un des modes les plus convaincants de souligner l'expression d'un état d'âme, parce qu'il peut jouer de sa maîtrise colorée dans les effets de ciels. Ici, ils servent de répondant au visage impérial, isolé au milieu de l'immense toile par l'armure, qui dissimule le corps sous sa richesse et le fait apparaître plus plein d'expression : orgueil, puissance, passion se mêlent à la mélancolie et l'amertume qui mèneront Charles-Quint à sa retraite de Juste.

(Voir sous la gravure en couleurs « le Chevalier et la Mort » de Dürer.)



X

LA FAMILLE VENDRAMIN

Vers 1550 - Toile, 206×288 cm - National Gallery, Londres

Titien a été amené à reprendre plusieurs fois le thème traditionnel du tableau votif à la demande de grandes familles vénitiennes. Le plus célèbre d'entre eux est l'autel de la famille Pesaro exécuté entre 1519 et 1526 pour l'église Santa Maria dei Frari où il est encore (page 7). Il est fondé sur la formule courante qui groupe les donateurs présentés par leurs saints patrons aux pieds de la Vierge et de l'Enfant.

Dans le tableau de la « Famille Vendramin », le thème est simplifié et réduit à sa plus simple expression. L'acte de piété n'est plus évoqué que par un agenouillement au pied d'un autel, en l'absence de toute puissance divine. L'orgueil des patriciens vénitiens trouve ainsi à mieux s'exprimer encore puisque le tableau peut se consacrer à la seule gloire de leur tribu. Une telle prétention rejoint celle de la famille Barbaro qui un siècle plus tard substituera, à la façade de Santa Maria del Giglio, aux traditionnelles figures de saints les effigies familiales. Quant à la composition du tableau, elle rejoint celle de la formule nordique du portrait collectif.

Avec son sens inné du mouvement, Titien a su habilement animer les personnages autour de l'autel. La perspective « sotto insu », ici adoptée, qui suppose un observateur placé nettement plus bas que le tableau, est exceptionnelle chez lui et trahit l'influence passagère des mises en page recherchées et savantes des œuvres maniéristes. Mais l'unité est une fois encore assurée bien plus par l'harmonie des couleurs, qui recherchent ici la somptuosité en jouant sur toute une gamme de rouges, du pourpre au carmin, opposée aux éclats bleus du ciel.



XI

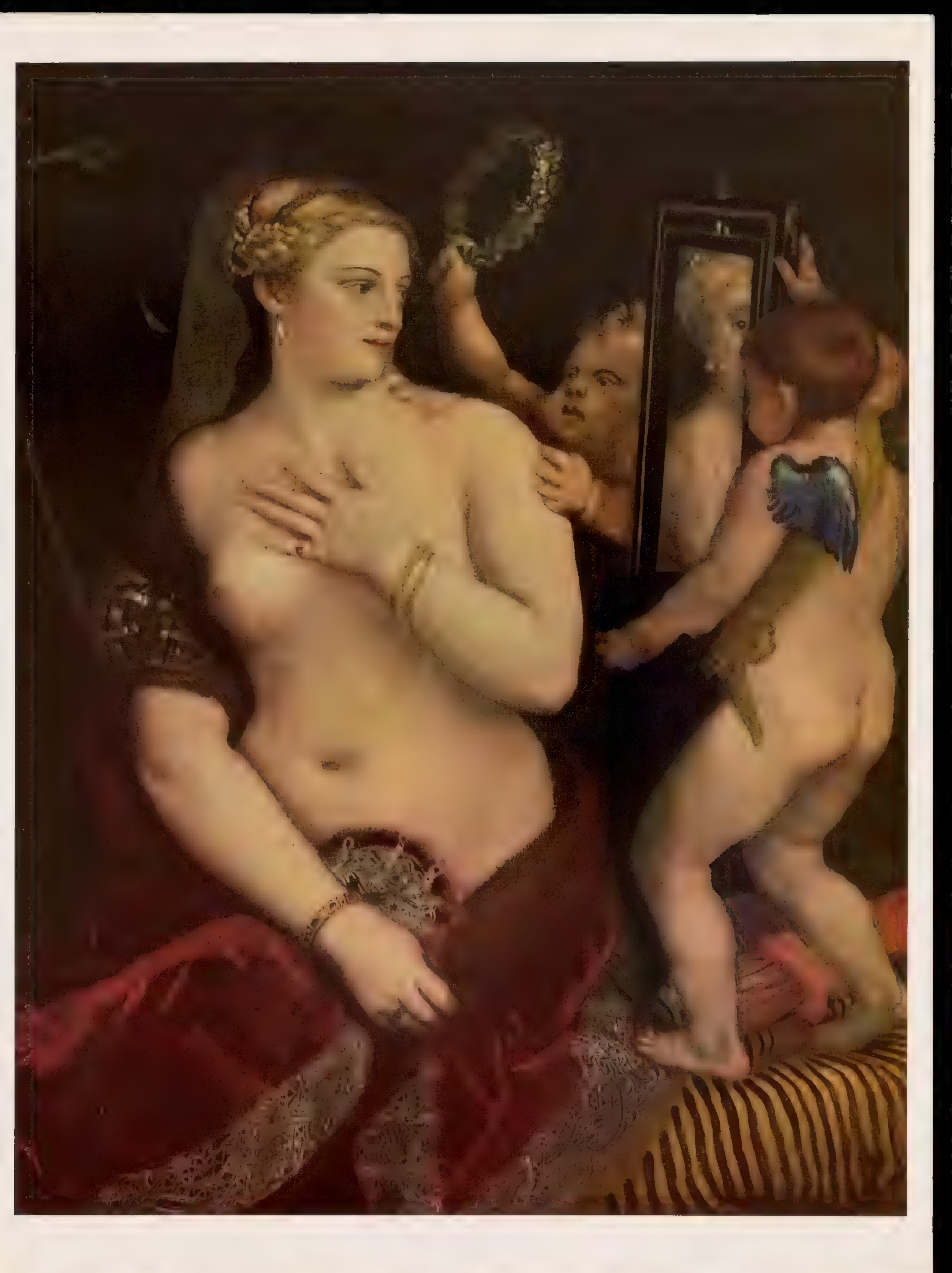
DANAÉ

Vers 1545-1550 - Toile, 138 × 152 cm - Kunsthistorisches Museum, Vienne

Titien a traité plusieurs fois le thème de Danaé. La première version paraît être celle de la pinacothèque de Naples, qui aurait été peinte vers 1545 à Rome pour le neveu du pape Paul III, Ottavio Farnèse. Dans ses lignes générales et son style, elle diffère peu de la présente version, bien que la vieille servante qui cherche à recueillir un peu de l'or qui tombe du ciel y soit remplacée par la figure moins triviale d'un Amour.

La marque de l'art romain est ici un peu plus sensible. Elle a conduit le peintre à adopter un dessin plus affirmé. Surtout elle l'a poussé à faire de sa figure principale une variante d'une sculpture de Michel-Ange : la *Nuit* du tombeau de Julien de Médicis dans la nouvelle sacristie de San Lorenzo à Florence.

Ces emprunts restent cependant très secondaires dans l'expression de l'œuvre. Ils constituent plutôt pour Titien l'occasion de montrer sa capacité à jouer des mêmes moyens que ses rivaux. L'œuvre est encore un chant à la beauté d'un corps féminin dans l'embrasement de la pluie d'or.



XII

LA TOILETTE DE VÉNUS

Vers 1555 - Toile, 124×104 cm - National Gallery of Art, Washington (collection Mellon)

Ce tableau célèbre est passé directement de la succession de Titien à la famille Barbarigo, qui devait le céder seulement au siècle dernier au tsar de Russie. Il est parvenu à Washington après les ventes d'œuvres d'art de l'Ermitage opérées par l'U.R.S.S. vers 1935. Titien paraît avoir exécuté lui-même plusieurs variantes de cette composition. Toutefois, parmi les différents exemplaires connus (ancienne collection Nemes, Ca' d'Oro à Venise, etc.), on distingue encore mal ceux qui lui sont dus des productions de son atelier.

Dans la version de Washington, un Amour cherche à couronner la déesse, tandis qu'un second approche un miroir : ils justifient ainsi le titre de l'œuvre. Mais dans l'exemplaire de la Ca' d'Oro, la déesse est seule et redevient ce qu'elle est en vérité : une femme à demi nue. La somptuosité des fourrures et des rideaux qui l'entourent devait la rendre plus proche encore des contemporains du peintre en évoquant la richesse de quelque palais vénitien.

Le thème est voisin de celui de la *Madeleine* peinte pour Urbin (planche VII), mais l'absence de toute évocation religieuse et presque de tout thème permet à l'inspiration érotique de se développer plus librement. Les coloris s'assourdissent, les arrière-plans s'évanouissent dans une ombre obscure et la nudité surgit seule dans la clarté comme si quelque faisceau de lumière l'isolait.



XIII

L'ENLÈVEMENT D'EUROPE

Vers 1559-1562 - Toile, 176 × 204 cm - Isabella Gardner Museum, Boston

L'Enlèvement d'Europe de Boston est l'une des *poesie* exécutées pour Philippe II. Elle appartient déjà au style tardif de Titien dont plusieurs caractères se font sentir.

La plupart des artistes retiennent plus volontiers du thème traité ici l'épisode antérieur, celui d'Europe prenant place sur le taureau couronné de fleurs par ses compagnes. Mais c'est la phase violente de l'enlèvement proprement dit qui a été préférée ici et toute la composition de la toile concourt à créer cette impression de mouvement de fuite. Le groupe principal est rejeté sur la droite comme prêt à sortir du cadre de la toile et les trois Amours qui le suivent semblent emportés dans le vent de la course.

Tout l'arrière-plan est traité avec une liberté de touches toute nouvelle. Le rivage et les montagnes transparaissent dans une brume colorée. Une harmonie non moins nouvelle s'affirme qui est dominée par l'opposition d'un rouge carminé et d'un bleu clair. Une étonnante poésie s'en dégage qui masque le côté presque trivial de l'attitude de la jeune femme perdant l'équilibre sur le dos du taureau, proie impuissante à se dégager et offerte.



XIV

LA MISE AU TOMBEAU

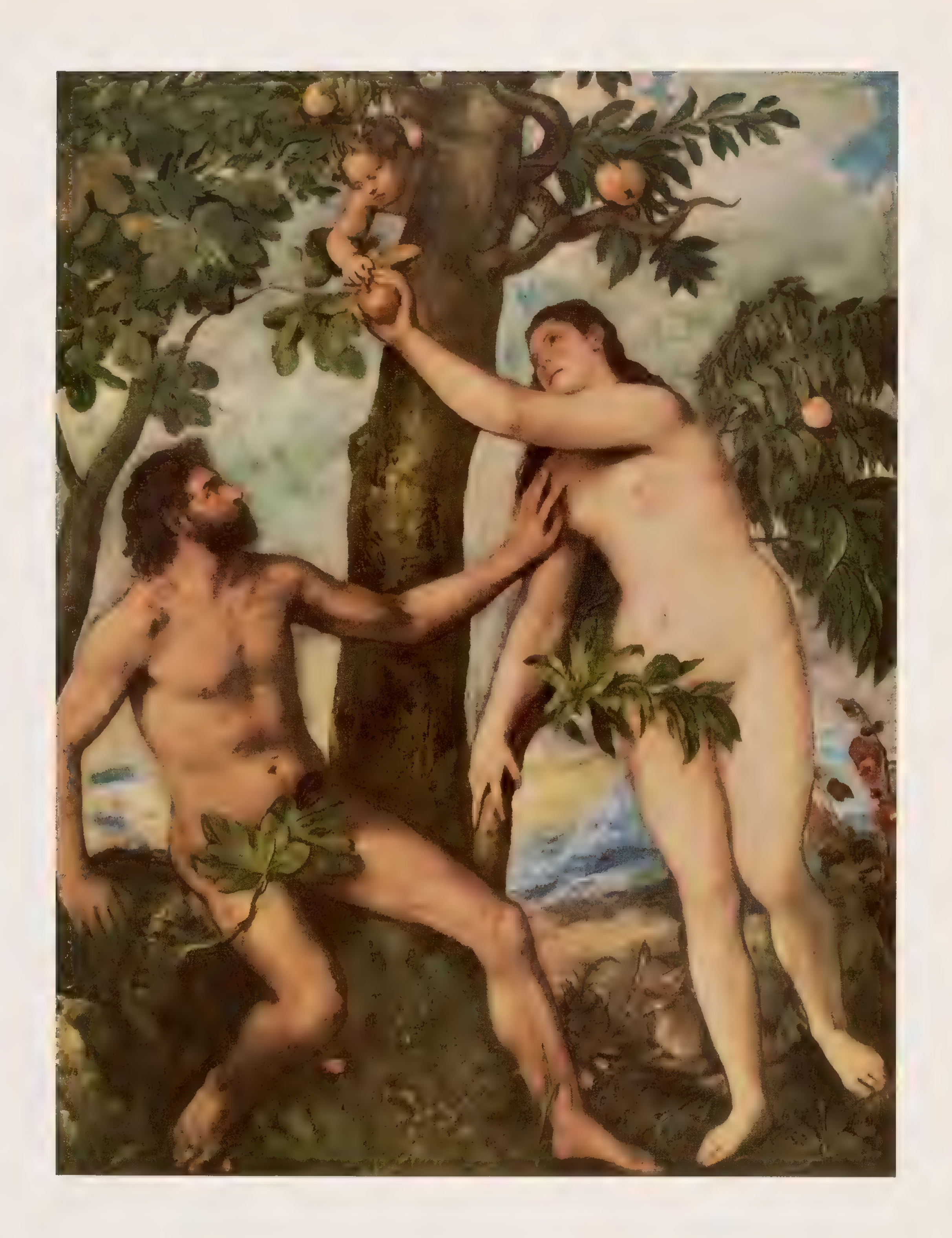
Vers 1559 - Toile, 137 × 175 cm - Musée du Prado, Madrid

Une première version de *la Mise au tombeau* (aujourd'hui au Louvre) a été conçue par Titien vers 1525. Elle s'inscrit sur la toile en une frise solennelle et la douleur s'exprime essentiellement dans des gestes retenus : elle constitue une sorte de méditation sur la mort du Christ.

Toute différente est la version de 1559 et la réplique un peu plus tardive qui la reproduit presque textuellement (également au Prado). La composition est volontairement décentrée vers la gauche et semble verser avec le corps du Christ, comme pour mieux souligner le poids de la mort. La Madeleine, à l'exemple de bien d'autres traductions picturales du même thème, est la principale interprète de la douleur qu'elle exprime en gestes passionnés. A la méditation s'est substitué le drame, qui n'exclut pas cependant que le groupe essentiel soit empreint d'une dignité calme : les visages de Marie et de Joseph d'Arimathie penchés vers le torse du Christ et isolés dans un faisceau de lumière.

Les tons ont acquis la puissance assourdie chère à Titien en ses dernières années. Le bleu et le carmin ressortent sur des bruns sombres entre deux taches claires et lumineuses : le corps du Christ et la Madeleine, le rédempteur et le symbole de l'humanité pécheresse et sauvée.

(Voir sous la gravure en couleurs « la Mise au tombeau » du Louvre).



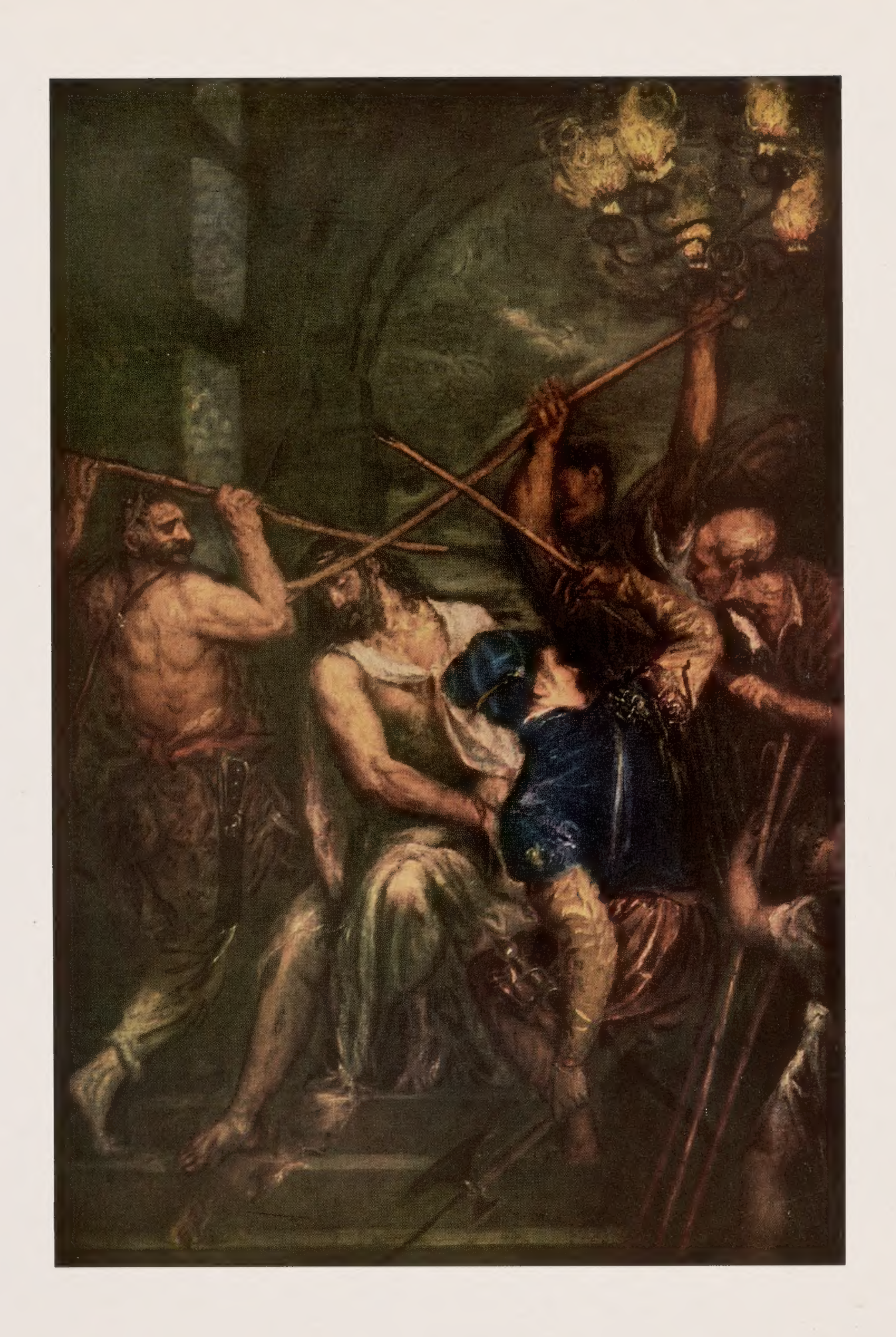
XV

LE PÉCHÉ ORIGINEL

Vers 1560-1565 - Toile, 290 × 186 cm - Musée du Prado, Madrid

Exécutée pour Philippe II, cette évocation du péché originel fait d'abord songer à une *poesia* plus qu'à un tableau religieux. La beauté du corps de la première femme si souple dans ses ploiements, le geste timide d'Adam, qui évoque la première démarche d'un amant, sont là pour le suggérer. Sans doute Titien lui-même a-t-il été plus attiré par l'idée des premières amours que par la pomme de l'Évangile.

L'œuvre n'en est pas moins empreinte d'une gravité singulière. Les deux personnages sont à la fois associés et distincts par leur geste, le couple semble prêt à se joindre mais l'action est comme suspendue : un acte solennel se déroule. La lumière dorée, exceptionnellement claire pour une œuvre tardive, contribue à susciter ce sentiment de recueillement.



XVI

LE COURONNEMENT D'ÉPINES

Vers 1570 - Toile, 280 × 182 cm - Alte Pinacothek, Munich

La confrontation des deux versions du *Couronnement d'épines* peintes par Titien, celle du Louvre exécutée vers 1542 et celle-ci, qui appartient aux dernières années de l'artiste, est révélatrice de l'évolution de sa technique et de son esprit. Au dessin précis de la première — d'autant plus net que l'œuvre se situe aux premiers moments de l'influence maniériste — s'oppose l'évocation purement picturale des volumes de la seconde où presque aucun contour ne s'affirme. A l'harmonie chaude mais claire succède une coloration très sourde de laquelle surgissent des lumières mystérieuses.

Dans le tableau du Louvre, la violence et la douleur sont exprimées physiquement. Les muscles des bourreaux sont tendus dans l'effort, le Christ cherche à résister à la douleur qui marque son visage par la crispation de ses traits. A Munich, la force semble disparue, mais la cruauté se lit dans les visages et les gestes des bourreaux. Le martyrisé subit sans impatience, il est accablé d'une douleur tout intérieure. Le drame s'est approfondi et la lumière se fait plus discrète et sévère pour servir cette méditation douloureuse.

(Voir sous la gravure en couleurs « le Couronnement d'épines » du Louvre).


TITIEN